

PRIKAZI I OSVRTI

SLAVENSKA BRAĆA IZMEĐU FILIJE, FOBIJE I ZABORAVA

Ivana Peruško Vindakijević, *Od Oktobra do otpora: Mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. – 1991.)*. Zagreb: Fraktura. 2018. 380 str.

Nije pretjerano reći da Ivana Peruško Vindakijević, istražujući u svojoj knjizi rusko-hrvatske književne i kulturne veze u razdoblju od 1917. do 1991, stoji po svojim znanstvenim dosezima i spoznajnim rezultatima uz bok dvojici istaknutih hrvatskih rusista, Josipu Badaliću i Aleksandru Flakeru. Autorica se, preciznije rečeno, bavi jednom relevantnom temom, koja u nas još nije doživjela sustavnu obradu, a to je mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu, onako kako se on odrazio u hrvatskoj odnosno ruskoj umjetničkoj praksi, konkretno u književnosti, filmu i drugim kulturnim, posebice vizualnim artefaktima.

Povijest odnosa između sovjetske Rusije i jugoslavenske Hrvatske ispričana je u ovoj knjizi na doista originalan i svjež način – u terminima napete *love story* koja lavira između filije i fobije te završava u smirivanju “strasti” i uspostavljanju civiliziranih kontakata između posvada- ne slavenske braće. Knjiga se sastoji od šest kronologijski poredanih i znakovito naslovljenih poglavlja: I. Oktobar; II. Zaplet: fatalna privlačnost; III. Vrhunac: eros; IV. Preokret: manija; V. Otapanje: storge + pragma; VI. Rasplet. Slijedi Pogovor ili ono što je ostalo od bratstva

i Tablica s transliteracijom i transkripcijom uz napomenu o pisanju ruskih imena. Knjiga je također opremljena likovnim priložima, kazalom imena te popisom izvora i literature.

U prvome poglavlju autorica analizira kako su prirodu Oktobarske revolucije, s kojom započinje “nova ruska povijest, ali i socijalistička era mnogih istočnoslavenskih zemalja, pa tako i Jugoslavije” (11), odredili neki istaknuti ruski mislioci kao što su N. Berdjaev, S. Bulgakov, A. Sinjavskij, V. Papernyj, M. Ryklin te kako su je u svojim publicističkim i umjetničkim djelima – poeziji, prozi i filmskim ostvarenjima – prikazivali stvaraoci poput M. Gor’kog, M. Bulgakova, A. Bloka, V. Majakovskog ili S. Ćezenštejna. Unatoč činjenici da se prema Oktobarskoj revoluciji oni nikako nisu odnosili na jednak način, među njima ipak nije bilo značajnijih mimoilaženja oko utvrđivanja nekih njezinih osnovnih atributa. Većina navedenih intelektualaca pripisat će Revoluciji apokaliptičnost, radikalnost, stihijnost, svojevrsnu “bezbožnu religioznost”, masovnost i slične kvalitete koje upućuju na njezin ogroman rušilački i istovremeno stvaralački potencijal. Drugim riječima, većina ju je doživljavala kao kraj jedne stare, iscrpljene kulture, a istodobno kao početak posve nove kulturne paradigme koja, kako će pokazati autorica u sljedećim poglavljima, nije ostala bez utjecaja i na stvaralaštvo nekih hrvatskih pisaca u prvoj polovici 20. stoljeća.

Hrvatskim piscima (M. Krleža, A. Cesarec, A. Ciliga, K. Štajner) koji su književno uobličili svoje iskustvo osobnog doticaja sa sovjetskom Rusijom i njezinom kulturom bavi se drugo poglavlje ove knjige. Kad je riječ o Miroslavu Krleži i njegovu *Izletu u Rusiju* (1926) ili pak o Augustu Cesarcu i njegovoj *Današnjoj Rusiji* (1937), I. Peruško Vindakijević us-

poređuje njihovu putopisnu prozu s brojnim političkim hodočašćima zapadnoeuropskih intelektualaca iz prve polovice 20. stoljeća u Moskvu kao "novu ideološku Meku" (Ryklin). Preciznije rečeno, na podlozi literarnih dokumenata nadahnutih "sovjetskim *wonderlandom*, u kojemu Moskva igra najčešće središnju ulogu" (49), autorica jasno ističe specifičnosti hrvatskih djela. Posebno je zanimljivo njezino poredbeno čitanje *Moskovskog dnevnika* W. Benjamina i Krležina *Izleta u Rusiju* koje između ostaloga relativizira široko proširenu tezu o Benjaminovoj pionirskoj ulozi u seciranju moskovske svakodnevice dodjeljujući primat Krleži i njegovu lirsko-meditativnom putopisu objavljenom godinu dana prije Benjaminova dnevnika. Za Cesarčevu knjigu, u kojoj su zbog beskompromisnog revolucionarnog stava njezina autora prešućene mnoge mračne i zabrinjavajuće strane staljinizma sredine 30-ih godina, I. Peruško Vindakijević pak duhovito tvrdi da je posrijedi "socrealistički putopis u kojemu je teško odrediti granice (hiper) stvarnosti, odnosno onoga što doista jest od onoga što će tek biti – što i jest ključna crta socrealizma" (71). U okviru drugoga poglavlja autorica analizira i dva hrvatska književna svjedočanstva o Gulagu: knjigu Antuna Cilige *U zemlji velike laži* (1938) i knjigu Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru* (1971). Ciligu I. Peruško Vindakijević naziva "ocem žanra logoraške proze" (99), upozoravajući da je on prvi u svijetu, mnogo prije Solženjicyna, pisao o Stalinovim logorima. Za Štajnera koji je, po njezinu mišljenju, mnogo dublje od Krleže, Cilige i pogotovo Cesarca spoznao Rusiju, ona pak tvrdi da je "napisao jedno od najvažnijih svjetskih svjedočanstava o Gulagu te jedno od najvrednijih djela proze koja je u ruskoj književnosti stekla naziv *logoraška proza*" (103). Uvjerljivosti njezinih zaključaka pridonose

i njezini teorijski ekskursi u problem traumatičnoga sjećanja i kolizije između povijesne vjerodostojnosti i historiografske imaginacije. Njezinu argumentaciju također obogaćuje komparativna analiza Holokausta i Gulaga, razgraničenje koncepata političkog turista i svjedoka te razjašnjavanje opreke između svjedoka i umjetnika (npr. Štajner – Kiš).

Treće i četvrto poglavlje (Vrhunac: eros; Preokret: manija) u najvećoj mjeri opravdavaju podnaslov knjige: Mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917–1991). Istina, autoričin analitički interes u navedena se dva poglavlja ne proteže do 1991, nego ostaje ograničen na razdoblje od kraja Drugog svjetskog rata do Stalinove smrti. Međutim, upravo u tom prvom poratnom desetljeću najvidljiviji su i u hrvatskoj i u ruskoj kulturi procesi mitologizacije (1945–1948), a zatim demitologizacije (1949–1952) tzv. bratskih jugoslavensko-sovjetskih odnosa. Nakon povijesnoga Titova "Ne" Stalinu 1948. godine upravo su se u tom desetljeću "prelamale prosovjetske socrealističke tendencije i antisovjetski modernistički zaokreti" (120).

I. Peruško Vindakijević, dakle, u trećem poglavlju najprije analizira sveobuhvatnu sovjeticizaciju hrvatske poslijeratne kulture koja je zahvatila ne samo književnost, likovnu umjetnost (uključujući kritiku), izvedbene umjetnosti i film nego se odrazila na gotovo sva područja javnoga života, sve do imenovanja ulica i trgova u Zagrebu. "Mitotvorbeni sovjetoimesijanizam", tj. glorifikaciju Sovjetskog Saveza, ponajprije Stalina, Lenina i Crvene armije autorica će otkriti i u hrvatskoj lirici, na primjer Nazora i Cesarca, i u anonimnome partizanskome folkloru. Kad je pak riječ o sovjeticizaciji hrvatske poslijeratne proze, tj. o njezi-

nu usvajanju sovjetskih socrealističkih kanona, autorica dolazi do zanimljivog zaključka da se "socrealizam u praksi pokazao propalim eksperimentom; on je uspio više kao dogma nego kao poetika jer su u tzv. socrealističkoj fazi hrvatske književnosti objavljena svega dva socrealistička romana" (162) – oba iz pera Josipa Barkovića (*Iza prve linije*, 1945 i *Sinovi slobode*, 1948). U nastavku nas I. Peruško Vindakijević upoznaje s jugofilijom u ruskoj književnosti, s književnicima kao što su recimo N. Tihonov ili K. M. Simonov koji su u razdoblju do 1948. godine s oduševljenjem pisali o junaštvu partizana i njihova vođe Tita, a pogotovo o presudnoj ulozi Crvene armije u oslobađanju Jugoslavije u Drugom svjetskom ratu, sudjelujući na taj način u izgradnji mita o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu. Poglavlje autorica zaključuje opisom rusko-hrvatske suradnje na području filma i analizom prve sovjetsko-jugoslavenske koprodukcije – partizanskog filma *U planinama Jugoslavije (V gorah Jugoslavii)*, 1946).

U četvrtom poglavlju I. Peruško Vindakijević analizira naglu smjenu mitova u ruskoj i hrvatskoj kulturi nakon raskola između Tita i Stalina. U središtu je autoričine pozornosti prije svega titofobija koja je uz svesrdnu Stalinovu podršku koncem 1940-ih i početkom 1950-ih preplavila najprije sovjetski tisak, a zatim se proširila na sve važnije grane umjetnosti – od književnosti do karikature. Za književnu titofobiju više je nego indikativan primjer politički uvjetovanog portretiranja Tita u prozi K. M. Simonova. Tako je 1945. godine Simonov "u partizanske vođe vidio dobrohotnost, jednostavnost, odlučnost i umirujuću spokojnost" (218). Međutim, 1951. godine on pri ponovnom opisivanju Tita sve navedene vrline zamjenjuje negativnim odrednicama, pretvarajući

tog aktualnog Stalinova neprijatelja u "renegata koji podsjeća na Göringa", u "prevaranta", "izdajnika", "stranog špijuna koji radi za nekoliko država", "provokatora" i sl. Takvi dijametralno suprotni književni portreti Tita među sovjetskim režimskim književnicima nisu bili nikakva rijetkost. Demonizaciji Titove osobe u svakom slučaju nisu odoljeli književnici poput N. Španova, O. Mal'ceva i S. Mihalkova, od kojih je ovaj posljednji uspješno suradivao s karikaturistima B. Efimovom i M. Abramovom.

Analizirajući antititovijanu u sovjetskoj karikaturi 1950-ih, ponajviše u onoj koja se pojavljivala na stranicama najpopularnijeg sovjetskog satiričkog lista *Krokodil*, I. Peruško Vindakijević ističe njezinu presudnu ulogu u izgradnji novoga mita o Titu kao izdajniku i neprijatelju sovjetskoga naroda. Karikatura se pokazala kao moćno propagandno sredstvo u diskreditaciji Tita, osobito kad je bila popraćena kratkim satiričkim komentarom u prozi ili stihu. Autorica, međutim, upozorava na određenu jednodimenzionalnost sovjetskih karikaturista koji su Tita predstavljali najčešće faustovskim motivom prodaje duše vragu (Americi), povezujući ga ujedno s fašizmom. Tako se u 24. broju *Krokodila* za 1949. godinu pojavila karikatura G. O. Val'ka pod naslovom *Njegov put (Ego put)* na kojoj je Tito prikazan s okrvavljenom sjekiricom u ruci, s knjigom *Mein Kampf* pod rukom i s dolarima u džepu uz popratni tekst: *Tito je na jednom od svojih nastupa izjavio da kreće socijalizmu svojim putem*. Inače, Stalin, kako napominje autorica na drugome mjestu, nije mogao podnijeti upravo ideju koja se tim tekstom izvirgava ruglu, a to je ideja o Titovu novom putu u socijalizam, neovisnom i drugačijem od sovjetskog. *Simboličkom* uništenju Tita pomoću karikature pridonijela je, konačno, i njegova zoomorfizacija, tj.

prikazivanje u odbojnom liku, na primjer žabe ili zmije. I. Peruško Vindakijević, oslanjajući se na istraživanja J. Kostylova o jezičnom portretiranju Josipa Broza u tisku, na kraju zaključuje da je karikatura, kao uostalom i književnost, ustrajala na konceptu personalizirane krivnje (isključivo Tita i njegove klike), što je oslobodilo širu zajednicu (Jugoslaviju) odgovornosti za počinjena "zlodjela" (238).

Pojave demistifikacije mita o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu i općenito destalinizacije u hrvatskoj kulturi autorica istražuje i na području književnoga stvaralaštva, književne teorije i kritike i na području vizualnih umjetnosti, napose karikature i filma. U hrvatskoj književnosti javna borba za slobodu stvaranja započinje s referatom Petra Šegedina na Drugome kongresu književnika Jugoslavije (1949) i doživljava svojevrsnu kulminaciju u čuvenome govoru Miroslava Krleže na Trećem kongresu Saveza književnika u Ljubljani 1952. godine na kojem se Krleža otvoreno suprotstavlja staljinizmu i ždanovštini. No, kako upozorava autorica, "još dok su partijski kadrovi forsirali socrealizam, cijeli jedan naraštaj slobodoumnih prozaika antidogmatika u tišini je nastavljao objavljivati anti-socrealističku prozu (Petar Šegedin: *Djeca božja*, 1946; Ranko Marinković: *Proze*, 1948)" (235). Pedesetih će godina taj modernistički, a ne socrealistički kontinuitet podržavati Marijan Matković, Vladan Desnica, Slobodan Novak i Ivan Raos. Istodobno u hrvatskoj književnoj teoriji i kritici također jenjava sovjetski utjecaj, uz sve snažniju orijentaciju na zapadne uzore poput L. Spitzera, E. Auerbacha i T. S. Eliota ili pak, kao što je to slučaj sa zagrebačkim rusistom A. Flakerom, na sovjetske alternativne teorijske pristupe književnim djelima poput tzv. formalne

metode, koju staljinistička filologija nije prihvaćala. Upravo se A. Flaker uz Z. Škreba smatra utemeljiteljem zagrebačke škole znanosti o književnosti.

Četvrto poglavlje također završava paralelnom analizom filmske produkcije u Sovjetskom Savezu i Jugoslaviji u razdoblju poraća, s posebnim osvrtom na arhetip neprijatelja u objema kinematografijama zahvaćenim od pedesetih godina nadalje hladnoratovskom klimom. Osobito je zanimljiv autoričin prikaz filmske ekranizacije baletne jednočinke iz repertoara Kerempuhova vedrog kazališta *Tajna dvorca I. B.* redatelja Milana Katića iz 1951. godine prema scenariju Fadila Hadžića, kao i prikaz prvog jugoslavenskog crtanog filma u režiji Waltera Neugebauera, prema scenariju koji su zajednički napravili Norbert Neugebauer i Mirko Trišler. Uz to što su opterećeni snažnom antisovjetskom propagandom, oba filma ilustriraju "smjenu paradigmi, točnije vesternizaciju kulture" (255). I dok *Tajne dvorca I. B.*, kako zamjećuje autorica, danas povezuju s tzv. *camp* estetikom (termin je u znanstvenu diskusiju uvela S. Sontag), *Veliki miting* odaje jasne tragove Disneyjeva utjecaja.

U petom poglavlju I. Peruško Vindakijević istražuje normalizaciju sovjetsko-jugoslavenskih odnosa nakon Stalinove smrti i načine na koje se ona manifestirala u ruskoj i hrvatskoj kulturi 60-ih, 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća, prije svega na području filmske umjetnosti. Kao rezultat prve pomirbene sovjetsko-jugoslavenske koprodukcije autorica analizira film *Oleko Dundić* (1958) redatelja Leonida Lukova, s Brankom Plešom u ulozi mitskog junaka Oktobarske revolucije – Dundića. Autorica posvećuje pozornost i nekim kasnijim pokušajima filmske suradnje između Sovjetskog Saveza i Jugoslavije. Riječ je o ratnim filmovima (*Okova-*

ni šoferi / Edinstvenna doroga, 1975. redatelja Vladimira Pavlovića i *Divlji vjetar / Dikij veter*, 1985. redatelja Valerija Žeregija), tj. o filmovima u kojima, doduše, nema direktnih poveznica s hrvatskom kulturom, ali koji su po svojoj tematici više nego tipični za poststalinističku fazu odnosa između dviju još donedavno zavađenih zemalja. Naime, priče o zajedničkoj borbi protiv fašizma u Drugom svjetskom ratu omiljena su tema sovjetsko-jugoslavenskih filmskih koprodukcija toga vremena jer veličaju "transnacionalnu slogu kao jedinu mogućnost opstanka i pobjede" (283). Što se pak tiče hrvatskog doprinosa sovjetsko-jugoslavenskom zbližavanju preko filma, autorica ga vidi uglavnom u zagrebačkoj animaciji, te stoga pomno analizira animirani film *Čudna ptica* (1969) Borivoja Dovnikovića i Vjačeslava Kotenočkina kao prvu rusko-hrvatsku koprodukciju (Sojuzmulfilm i Zagreb filma), zaslužnu "za Dovnikovićevu slavu u Rusiji" (287). U petom poglavlju I. Peruško Vindakijević analizira arhitektonsku maketu Leninova spomenika u Beogradu (1972) koju je izradila skupina zagrebačkih umjetnika-novatora na čelu s Aleksandrom Srnecom i koja je predstavljena na filmskoj vrpici. Oslanjajući se na koncepciju Vladimira Papernog o kulturi I. (poslijeoktobarskoj, avangardističkoj) i kulturi II. (staljinističkoj), autorica prepoznaje u Srnecovoj luminoplastičkoj kinetičkoj skulpturi sve postulate kulture I. te ukazuje na njezine dodirne točke s ruskom avangardom, prije svega s ruskim konstruktivizmom.

Peto poglavlje uključuje još i autoričin osvrt na žanrovski hibridan *Istočni epistolar* (2013) Predraga Matvejevića. Premda se epistolar kronološki proteže do 1990-ih, njegov je najvrjedniji dio, po autoričinu mišljenju, tematizacija kulturnoga života u Sovjetskom Savezu u

sedamdesetima za vladavine Brežneva, u tzv. epohi zastoja odnosno stagnacije.

U šestom, posljednjem poglavlju I. Peruško Vindakijević osvrće se na osamdesete godine "kada su jugoslavenska i sovjetska stvarnost počele nalikovati jedna drugoj možda više no ikada prije" (317). Aktualizaciju sovjetskih tematsko-motivskih elemenata ona prati u prozi Stjepana Čuića (u romanu *Orden*, 1981), Josipa Barkovića (u romanu *Rasplet u Rimu*, 1988) te najpodrobnije u prozi Dubravke Ugrešić (u romanu *Forsiranje romana reke*, 1988). Autorica skreće pozornost i na spisateljičinu znanstvenu i uredničku djelatnost povezanu s ruskom kulturom sovjetskoga razdoblja. Naime, osim što je 1980. godine objavila studiju *Nova ruska proza*, Dubravka Ugrešić je s Aleksandrom Flakerom uredila devet svezaka *Pojmovnika ruske avangarde* (1984–1993), a hrvatsku je prijevodnu književnost obogatila antologijom suvremene ruske proze *Pljuska u ruci: antologija alternativne ruske proze* (1989).

I to je poglavlje upotpunjeno analizom jednog filma. Riječ je o ruskom filmu iz 1990. godine *Gol u spaska vrata* redatelja Pavla Ljubimova. Taj igrani film velike dokumentarističke i osrednje umjetničke vrijednosti posvećen je nogometnoj utakmici između Sovjetskog Saveza i Jugoslavije koja se održala na 15. Ljetnim olimpijskim igrama u Helsinkiju 1952. godine i završila pobjedom Jugoslavije. Razmišljanje o toj "utakmici stoljeća", kako su je svojedobno nazivali u štampi, navodi autoricu na zaključak da je "ideja sporta kao svojevrsnoga zrcala države" (328) podjednako karakteristična i za sovjetsku i za jugoslavensku kulturnu paradigmu te da se "od sportaša s obje strane očekivalo da budu politički izaslanici na terenu, a ne samo vrhunski sportaši" (329). Autoričinim riječima, na

igralištu u Finskoj "susreli su se zapravo Stalin i Tito" (*ibid.*), a ne nogometne reprezentacije Sovjetskog Saveza i Jugoslavije.

U Pogovoru I. Peruško Vindakijević rezimira rezultate svojih istraživanja upozoravajući na dvije važne razlike između ruske i hrvatske književnosti analiziranog razdoblja, koje se osjećaju i danas. Prva se razlika svodi na činjenicu da u svojim matičnim književnostima Tito i Stalin nisu tematski zastupljeni u istoj mjeri. Titova je osoba slabo literarizirana, za razliku od Stalinove koja se nakon njegove smrti čak odrazila u jednom, moglo bi se reći, posve novom književnom žanru – antistaljinističkom romanu. Slažući se sa stajalištem ruskog povjesničara S. Romanenka da je sukob između Tita i Stalina ključna točka u sagledavanju cjelokupnoga odnosa između Sovjetskoga Saveza i Jugoslavije, autorica skreće pozornost i na drugu razliku: "Kada se uspoređuje s ruskom književnosti, izgleda da 1948. godina nije bila dovoljno važna za hrvatsku književnost, iako je posrijedi – kako je nastojala pokazati ova knjiga – jedan od najvažnijih, uistinu prijelomnih trenutaka naše povijesti i našega identiteta" (348). Ako izuzmemo Čuićev roman *Orden*, hrvatska je književnost zaboravila na taj prijelomni povijesni trenutak, dok su Titov otpor Stalinu tematizirali mnogi sovjetski književnici, a u zadnje vrijeme uz ironičnu distancu i fantazmagoričnu imaginaciju i dvojica velikih ruskih pisaca Vasilij Aksenov u romanu *Moskva kva-kva* (2006) i Vladimir Sorokin u romanu *Plavo salo* (2002).

Na kraju ovoga prikaza nadasve je važno istaknuti da ni u Hrvatskoj ni u Rusiji do sada nije bilo cjelovite studije posvećene povijesti rusko-hrvatskih kulturnih odnosa od 1917. do 1991. Stoga je knjiga Ivane Peruško Vindakijević, koja te odnose istražuje u svjetlu dramatičnih političkih mijena kroz koje su prolazile obje zemlje u navedenom razdoblju, dobrodošla novost u našoj sredini. Pogotovo što se čita bez napora, poput kakve uzbudljive i napete priče. No iza pitkoga autoričina stila stoji ozbiljan i naporan rad koji ne uključuje samo njezino dobro poznavanje kulturno-povijesne i teorijske literature vezane uz danu problematiku. Autorica, naime, u svojim analizama uzima u obzir i obilje zaboravljenog književnog ili pak zataškano, mahom likovnog i filmskog materijala, često zakopanog u zatvorenim arhivima koji su tek u zadnje vrijeme postali dostupniji zainteresiranoj javnosti. Knjiga u tom smislu obiluje mnogim književnim i filmskim otkrićima koja uvelike doprinose ne samo njezinoj zanimljivosti nego i njezinoj vjerodostojnosti. I na kraju valja pohvaliti autoricu zbog njezine težnje što većoj objektivnosti, odnosno zbog njezina nastojanja da svoje istraživanje ne prilagođava, kako se kaže, Prokrustovoj postelji bilo koje ideologije. U svakom slučaju, Ivana Peruško Vindakijević svojom knjigom nudi hrvatskom čitateljstvu uzbudljivo i intrigantno štivo o jednom važnom segmentu naše još uvijek nedovoljno istražene, a već pomalo zaboravljene povijesti.

Živa Benčić